

2. CONVERSATION AVEC AUGUSTO BOAL ET EMILE COPFERMANN

TECHNIQUES BOAL ET TECHNIQUES FREINET



L'enfant participe à deux mondes.

R.U. — Je vous ai réunis pour une discussion sur la signification du théâtre pour les enfants et les enseignants. Pas n'importe quel théâtre. Plus précisément celui pour lequel vous battez, toi Augusto comme dramaturge, toi Emile, en tant que théoricien et historien du théâtre populaire auquel on doit, en France, la découverte du «théâtre de l'opprimé». Mon premier désir serait de vous faire dire ce que le théâtre représentait pour vous dans votre enfance et dans votre jeunesse.

Augusto Boal. — Je jouais avec mes frères à onze ans. Nous appelions cela du théâtre. Je faisais des adaptations d'histoires que ma mère me racontait.

Chaque semaine ma mère recevait une brochure qui était un condensé des *Trois Mousquetaires* ou du *Comte de Monte Cristo* et nous la lisait à haute voix. Après quoi, nous en faisons la mise en scène, mes frères et moi. C'était des enfantillages, assez ridicules mais sûrement pas insignifiants. Je me suis rendu compte que lorsque l'enfant joue, il ne perd pas de vue qu'il y a une réalité. Il fait des images de cette réalité. Il sait qu'il y a deux mondes, celui qu'il habite et la réalité des images qu'il crée.

C'EST COMME S'IL EXISTAIT UNE MÉTAXIS

L'enfant participe à ces deux mondes et ne perd pas de vue que la mère peut venir interrompre le jeu. Il ne peut pas ignorer qu'il y a des contraintes extérieures. Mais il sait qu'à côté du monde qu'il vit, l'autre monde, aussi, est réel. C'est comme s'il existait une métaxis, je veux dire une possibilité de vivre une double situation. La personne qui parle appartient aux deux mondes en même temps. Tout le théâtre de l'opprimé obéit à ce même mécanisme. Quand on fait du «théâtre-image», la personne qui produit les images du monde sait très bien que ces images ne sont pas totalement identiques au monde. Mais quand c'est l'opprimé lui-même qui crée ces images et non l'artiste qui les crée en son nom ou pour lui, il produit déjà un début de réalité. L'enfant qui veut connaître mieux le monde, comme il y a beaucoup de détails et d'informations qu'il ne peut prendre en compte, produit des images qui lui permettent de tenir un rôle. Les images disparaissent, il revient chez lui dans le monde vrai mais il revient transformé. Dans le théâtre de l'opprimé, je trouve que ce concept de métaxis est fondamental. Si moi, je veux créer un monde, il faut que je m'exerce à vivre dans ce monde. L'enfant grandit, on lui dit que c'est la fantaisie, la fiction, quand il commence à vivre ce deuxième monde, et la plupart renoncent à imaginer un avenir...

R.U. — Et toi, Emile ?

Emile Copfermann. — Pour moi, c'est plus compliqué. A l'âge où Auguste pouvait continuer de jouer, à onze ans, à peu près, mes parents étaient déportés. Le conflit politique avec la société, je l'ai connu comme enfant. Je jouais dans la rue, entre la République et la Bastille. Ensuite, il y a eu la guerre, j'étais en maison d'enfants, dans les années 46. Très curieusement et très intelligemment, les adultes qui s'occupaient de nous, enfants malheureux mais non considérés comme tels, nous ont fait connaître tout de suite le théâtre. Ils lui ont accordé de la considération parce qu'ils avaient eux-mêmes une histoire. Nos éducateurs étaient souvent d'anciens déportés communistes allemands. A quatorze-quinze ans, je suis allé au théâtre comme spectateur mais comme un spectateur déjà engagé. Nous allions voir le procès de Kafka monté par Barrault. Pour nous cette pièce était une interrogation sur nous-mêmes, juifs. Tout de suite j'ai établi mécaniquement un rapport entre ce qu'on nous montrait comme spectacle artistique et ce que nous étions nous-mêmes. Dès le départ, je n'ai pas considéré le théâtre comme une sphère particulière mais comme une réalité sur laquelle on devait exercer sa réflexion. En maison d'enfants, on a fait du théâtre comme on en faisait en ce temps-là : on montait des chœurs parlés sur des poèmes de Desnos, Prévert, c'est-à-dire sur des textes qui nous semblaient exprimer la révolte adolescente, la violence politique et la poésie aussi. Nous nous identifions aux jeunes de *La chasse aux enfants* de Prévert.

Le rapport au théâtre restait un rapport intime mais tout de même distant. Nous étions intéressés mais non impliqués. En réalité, je ne m'approcherai du théâtre-action que beaucoup plus tard, quand je ferai partie des Auberges de la Jeunesse.

On allait y créer, avec Lonchampt (1) d'ailleurs, un groupe qu'on a appelé le Gradadra, le «Groupe révolutionnaire d'action dramatique» ! qui se voulait tout à la fois révolution et canular puisqu'on voulait monter Jarry. On voulait à la fois manifester nos idées politiques et se moquer de l'institution théâtrale. En réfléchissant, il me semble qu'en étant adolescent, on n'est pas sûr de soi, de sa personne et que le théâtre

(1) Robert Lonchampt, instituteur du Mouvement Freinet, est l'auteur de *Des mots avec des lettres qui ne sont pas dans l'alphabet*, écrit avec sa femme Yvette et analysé dans le n° 12 de *L'Éducateur*.

devient un moyen d'exister pour soi-même et pour les autres. J'étais un simple petit ouvrier, un prolétaire sans qualification travaillant dans une fonderie. Le théâtre était le lieu où je pouvais me montrer, être beau, intelligent, aimé.

R.U. — *C'est aussi une très belle plaidoirie en faveur du théâtre à l'école qui pourrait ainsi donner sa chance à certains...*

A.B. — Oui, mais vous en France, vous avez la partie facile, vous pouvez parler d'un théâtre qui a déjà une longue existence. La Comédie Française a trois siècles.

R.U. — *D'accord, mais pour qui ?*

E.C. — Elle existe pour tout le monde dans la mesure où elle est un modèle culturel, même pour ceux qui n'y vont pas. Ce qu'Augusto veut faire ressortir, c'est que même pour ceux qui ne vont pas à la Comédie Française, ce lieu exprime l'unification de la langue française. Le théâtre de Molière est dans la langue de tous les Français, c'est un rapport à l'imaginaire et même à l'inconscient qui existe : reconnaître les mots qu'il utilise actuellement, dans une pièce qui date de trois siècles, c'est quelque chose d'incroyable. Au Brésil, ce rapport n'existe pas.

POUR NOUS, LE THÉÂTRE, C'EST DIFFÉRENT

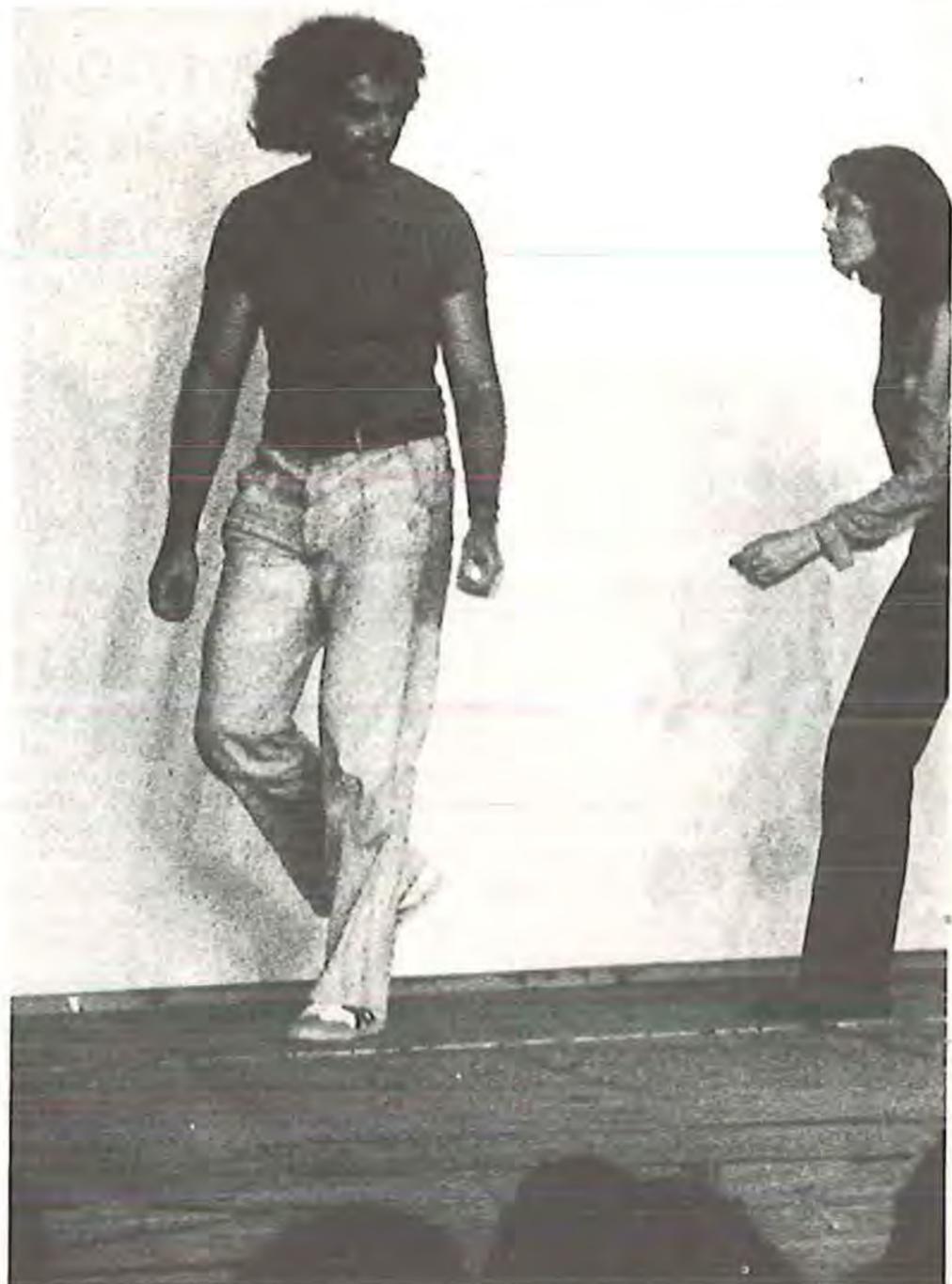
A.B. — Pour nous le théâtre fut une expérience différente. N'y allaient que les hommes, disons ceux qui avaient passé le cap de la puberté, un peu comme un rite d'initiation. J'ai l'impression que mon père m'y emmena pour la première fois, pour voir quelles allaient être mes réactions, face aux femmes nues. Le théâtre, c'était ce qu'on appelle chez vous les variétés. Parfois, il y avait aussi cinq ou six acteurs qui jouaient, presque toujours assis, et qui n'arrêtaient pas de parler. Le théâtre était mal vu. C'était pour les oisifs. Mon rapport avec le théâtre était un rapport avec une chose mauvaise, il co-notait des choses méprisables, pas du tout culturelles. C'était une relation avec la chose inférieure, avec le plaisir...

E.C. — Alors que pour un Français, c'était un rapport divertissant, un rapport culturel ou un lieu de réflexion, comme pour le procès de Kafka. C'était un lieu sérieux, un lieu de stabilité. Je crois que c'est ce qui caractérise la France : un pays aux frontières stables, dans lequel la notion de culture est une notion stable. On ne peut dire cela ni pour les Polonais, ni pour les Italiens ou les Allemands. Il y a pour eux une interrogation comme : qu'est-ce qu'être Brésilien ? Etre noir ? Portugais ? Africain ?

A.B. — Nous sommes des métis mais il y a une personnalité brésilienne. Il y a aussi des concepts qui ne sont pas utilisés de la même façon au Brésil qu'ici. Par exemple, le concept de culture. Je pense qu'on parle, à propos du théâtre français, de culture française. Je pense qu'il faudrait dire érudition et non culture. Quand à Beyrouth, un professeur joue du piano et que dans l'Altiplan, un Bolivien joue de la flûte, ils font de la culture. Normalement le professeur de Beyrouth a aussi une érudition car il connaît la culture des autres. L'Indien ne connaît que sa culture, il n'est pas érudit. **Donc la culture c'est ce que l'on produit ainsi que la manière de le produire.** En France, quand on parle de Molière, de Racine, cela n'appartient pas à la culture de l'homme français mais à son érudition. Les Français sont des gens qu'on imprègne d'une culture d'une autre époque historique. Comme on n'a pas de tradition théâtrale au Brésil, on n'a pas d'érudition théâtrale. Donc pour nous c'est notre culture. L'érudition ne compte pas chez nous. Nous sommes capables de nous manifester de façons différentes dont l'une est la façon théâtrale. Quand dans vos classes, vous dites aux élèves de sortir quelques instants pour préparer un sketch, les enfants vont revenir interpréter une saynète qui imite celle qu'ils ont vue à la T.V. Ils vont faire une chose dont ils sont les objets et non les sujets. Ils vont perpétuer une chose qu'ils n'ont pas vraiment créée. Utiliser le théâtre comme ça ou reproduire une scène de Marivaux c'est faire preuve d'érudition. Une érudition dont ils sont les objets, les dépositaires.

THÉÂTRE ET TRANSGRESSION

A.B. — Je vous disais que le théâtre, dans mon enfance, c'était la femme nue. C'était la transgression : voir des choses qui ne sont pas permises à cet âge. Une fois, je suis allé



Le théâtre devient un moyen d'exister.

voir *Le désir sous les ormes*. Je me souviens que tous mes copains, à l'école, me disaient : «*Ecoute, il faut y aller parce que dans une scène quelqu'un traite l'autre de prostituée : «Tu es une putain !» — Ils disent vraiment cela ? — Oui, il le disent.*» On est donc allé au théâtre pour attendre surtout ce moment où quelqu'un se faisait traiter de putain. C'était la transgression.

Le théâtre, c'était la femme nue, mais en même temps c'était aussi les gens du peuple. Quand on parle du peuple, chez nous, cela correspond tout de suite à la physionomie de gens qui peinent au travail. Pour nous, c'est cela le peuple. En France, j'ai vu qu'il y avait confusion entre peuple et population. Aussi ce mot a-t-il chez vous une allure démagogique.

E.C. — Oui, les gaullistes parlaient de «*Rassemblement du Peuple Français*» !

A.B. — Chez nous on fait la distinction, on ne peut pas rassembler le peuple dans le sens français. Pour nous, ce sont les masses laborieuses que je connais. Le peuple, dans mon quartier, c'est mon peuple.

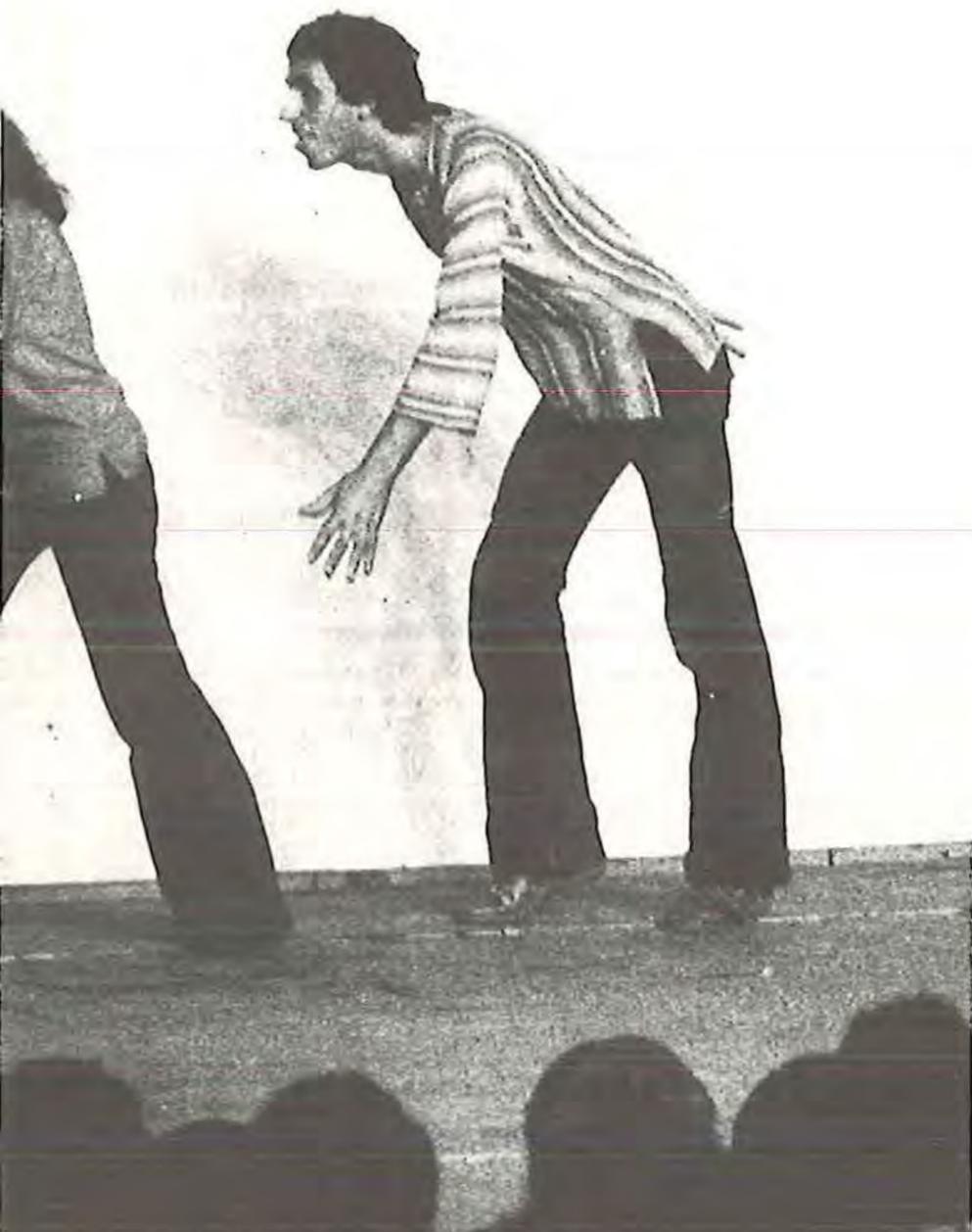
E.C. — En France, c'est une expression de droite...

A.B. — Oui et au Brésil, c'est tout à fait le contraire. Pour nous, le théâtre était une forme d'expression qu'on nous empêchait d'utiliser parce que sa langue vulgaire correspondait à celle du peuple.

Faire du théâtre érudit dans les écoles, ça ne sert à rien. La démarche des enseignants Freinet, autant que j'ai pu en juger, est de restituer aux enfants tout le langage qu'ils ont déjà. Le théâtre est une de ces langues au même titre que le texte libre, à condition de prendre la forme du théâtre-image ou du théâtre-forum ou du théâtre invisible.

TECHNIQUES FREINET ET TECHNIQUES BOAL

E.C. — Il m'a semblé qu'il y avait une démarche commune aux techniques d'expression chez Boal et aux techniques



Freinet : offrir des outils d'auto-activité individuels et collectifs aux enfants. Offrir des moyens, à la fois de s'exprimer et de se grandir en maîtrisant les techniques. Je voyais là une correspondance singulière puisqu'on touchait un domaine qui est toujours difficile à atteindre et qui est de mettre de l'esthétique dans la vie. Par une espèce de stratégie, Boal nous fait comprendre que le théâtre est de l'art.

On pourrait reprendre à ce sujet une réflexion de Boal que je résume ainsi : On aime beaucoup le prestidigitateur qui fait sortir un lapin de son chapeau parce que c'est miraculeux, c'est spectaculaire. Moi, je veux apprendre le moyen de faire sortir le lapin. Alors le plaisir du spectateur sera double : il peut le faire et il peut le regarder en spectateur. C'est cette idée qui m'a accroché : on peut devenir spectateur mais on peut devenir aussi celui qui entre dans le processus de production de la chose. Quand Lonchampt, sans connaître Boal et simplement en lisant le livre, l'utilise et s'aperçoit de tout ce qui va changer, il introduit l'élément que je pressentais. A partir de cette expérimentation, les adolescents et les pré-adolescents aboutissent à des prises de conscience qui deviennent des prises de position, ce qui ne va pas sans périls. Le système dans lequel on vit produit un certain nombre d'amputations. Quand on leur permet ce que l'on avait interdit jusqu'alors, quand on leur redonne ce qu'ils avaient déjà, on le leur redonne sous forme castratrice. Ils commencent à ré-apprendre ce qu'ils savaient déjà faire. Quand je travaille avec des stagiaires, je leur propose des exercices tirés de la vie enfantine, qui partent des jeux d'enfants. Ils se surprennent à refaire des jeux qu'ils pratiquaient dans leur enfance, ils ont une joie énorme à faire des choses qu'ils avaient inventées quand ils étaient petits.

Dans le groupe que Boal anime à Paris, il s'est passé un phénomène qu'on a dû connaître déjà dans le mouvement Freinet. Parlant de Freinet, Claude Roy avait dit : *«Il est comme un peintre, comme un artiste, un inventeur de formes qu'on ne connaissait pas jusque-là et qui, intuitivement, apporte des choses nouvelles qu'il faut faire absolument.»* Il arrive alors que les techniques Boal et les techniques Freinet deviennent

indépendantes de la personne qu'est leur auteur. Ce sont des outils, il faut les prendre et les utiliser et vérifier comment ils fonctionnent. Il faut qu'il y ait ce processus de dépossession, de dépersonnalisation. Et voilà qui est terriblement paradoxal : Boal et Freinet disent que tout le monde peut tout faire, ils se veulent démocratiques alors qu'ils sont très déterminés, très artistes, dictatoriaux, centres du monde...

A.B. — L'autre jour, j'ai eu une discussion dans un groupe que je dirigeais. Une personne m'a dit : *«De quoi t'étonnes-tu ? C'est normal qu'on veuille tuer le père !»* J'étais un peu interloqué puisque je me trouvais dans la situation du père. J'ai répondu : *«Oui c'est normal. Mais quand on veut tuer le père, c'est un peu pathologique et c'est aussi un signe de maturité de ne pas le tuer.»* J'ai produit une systématisation d'une chose que les enfants, que le peuple brésilien possède déjà. Ma seule création est la systématisation. Ce n'est pas un don. Je ne suis pas Prométhée. Je ne passe pas le feu aux gens mais d'une certaine façon tous les éducateurs sont Prométhée. Le feu que j'ai donné est celui qui jaillirait entre deux silex que les intéressés possédaient déjà. Je me suis contenté de dire : *«Faites comme ça»* et les gens on constaté que ça marche...

J'ai fait une systématisation pour que tout le monde l'utilise, y compris moi-même. Je veux me réserver le droit de faire et par conséquent, je n'accepte pas d'être tué... je veux qu'on continue de m'aimer. La façon de grandir, ce n'est pas de tuer le père mais de le supporter, de l'accepter comme un être vivant.

TRANSFORMER LE RAPPORT D'ENSEIGNEMENT EN RAPPORT D'ÉCHANGE

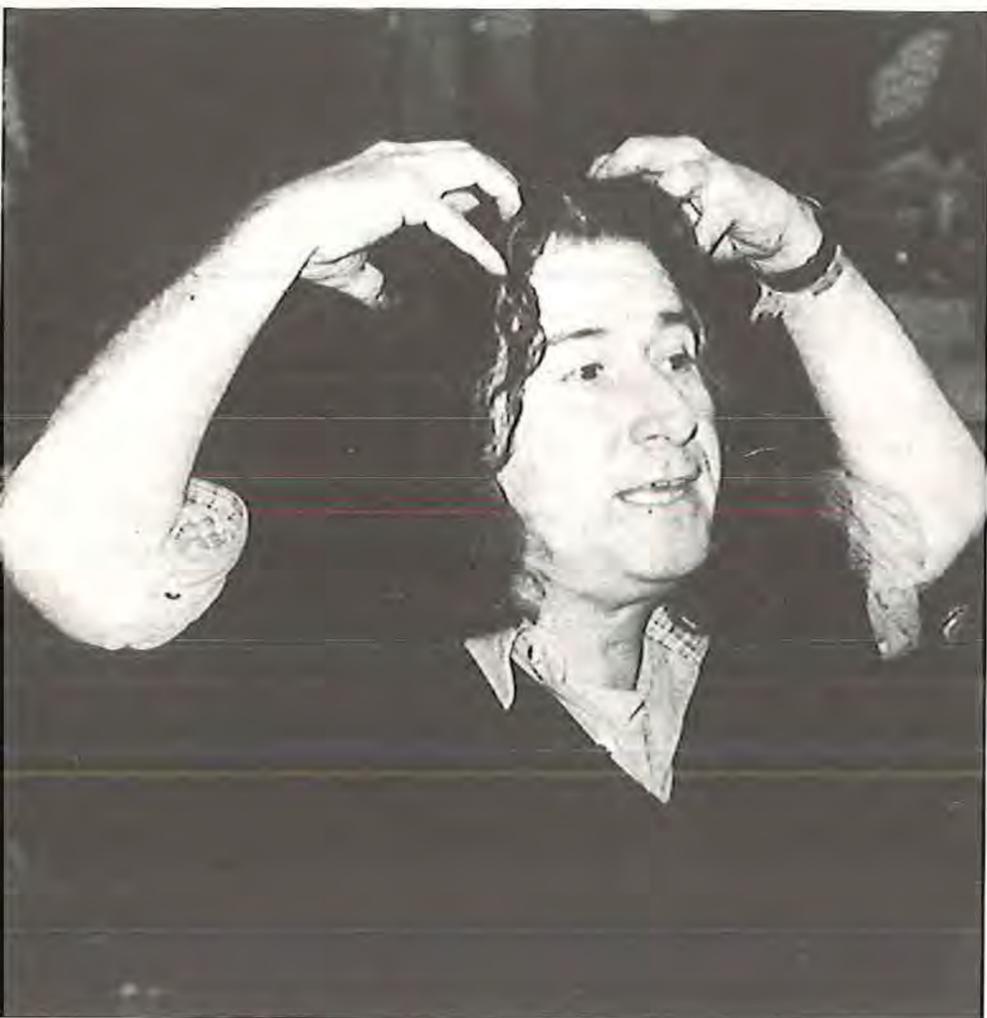
R.U. — *Pour que ces techniques prennent pied à l'école, les enseignants ne devraient-ils pas faire eux-mêmes l'expérience du théâtre de l'opprimé ?*

A.B. — Ce que l'enseignant doit connaître, c'est le langage. S'il impose son propre discours, il n'y a plus de langage...

E.C. — C'est ce qui est arrivé à Lonchampt quand il a senti les correspondances fondamentales entre le langage et l'agir. Il a constaté que ses élèves étaient très agressifs à son égard. Il y avait une véritable remise en cause mais il l'acceptait parce que sa conception de l'enseignement le lui permettait.

La personne qui à un moment précis dit une chose juste...





je ne suis pas Prométhée.

A.B. — J'ai fait une expérience du même genre à New York où je travaillais avec un groupe constitué en majorité de femmes. En travaillant sur le théâtre-image, j'ai montré comment fonctionnait une technique qui lui est propre : on frappe avec ses mains, les gens bougent, on donne des consignes... C'était une des techniques les plus simples. J'ai proposé la réalisation de l'image : à partir du réel, arriver à l'idéal. Il y avait plusieurs images de violences sexuelles contre des femmes. J'ai commencé à frapper des mains pour provoquer la gradation que j'attendais vers l'idéal. Mais je pensais à mon idéal. Or, à un moment donné, toutes les femmes se sont rassemblées contre les hommes. Devant mon étonnement, elles ont insisté : «*Mais c'est nous qui pensons cela...*» J'ai dit : «*Ah bon. Maintenant, je cesse d'être le joker, je vais donner mon avis. Je veux qu'une femme soit avec moi et pas toutes contre moi...*»

E.C. — Que recherche quelqu'un qui enseigne ? J'ai l'impression qu'il cherche d'abord une communication puis un processus pour que l'interlocuteur puisse lui dire : Je n'ai plus besoin de toi sous forme d'enseignement et je souhaite que le rapport d'enseignement se transforme en rapport d'échange. Je te dis quelque chose, tu me dis quelque chose, nous dialoguons.

A Nanterre où je donne un cours, j'avais constaté une déperdition des effectifs qui m'inquiétait. Mardi dernier, ils étaient aussi nombreux qu'au début. Je voulais savoir ce qui s'était passé et cela m'apportait beaucoup qu'ils puissent me le dire directement, sans avoir de censeurs institutionnels. C'était important que je comprenne comment eux, étudiants, ils fonctionnent dans le cadre de l'Université. A partir de quoi, on peut réfléchir à plusieurs sur les moyens de progresser mutuellement. Quand tu es devant trente ou quarante personnes, tu ne sais pas ce qu'elles sont, ce qu'elles attendent. D'une certaine façon, des gens pensent que cette attitude est altruiste, moi je pense qu'elle est terriblement égoïste : ça me fait plaisir de sentir que ce rapport est productif, plutôt que de sentir que cela ne se fait que dans un rapport de forces.

Augusto disait à propos de l'alphabétisation des Indiens du Pérou que dans l'esprit des généraux «réformistes», c'était une excellente chose que d'alphabétiser les Indiens. Mais alphabétiser, cela voulait dire apprendre l'Espagnol ou le Péruvien qui en est un dérivé à la place de leur idiome. C'était en réalité, substituer une langue à une autre. Dans la démarche d'Augusto, il aurait fallu ajouter, non substituer. Le cœur du problème me semble être cela. Il ne peut être question d'imprégner et de faire entrer dans le crâne des autres nos idées mais de faire en sorte qu'ils produisent eux-mêmes quelque chose. A partir de quoi on peut avoir un échange. Quand on parle de l'éducation comme inculcation de principes, je trouve cela monstrueux.

A.B. — Au Pérou, on leur interdisait de parler leur idiome indien comme autrefois en Bretagne où on affichait dans les bistrot : défense de parler breton et de cracher. Pourquoi interdisait-on le breton ? Parce qu'à travers le breton, on pouvait se dire des choses que seuls les Bretons pouvaient exprimer. Pour le quechua, c'est la même chose, c'est une langue qui a des concepts, un fonds culturel propre aux Indiens.

LE JOKER OU LA PART DU MAITRE

Quand on dit que le meneur de jeu, le joker, doit être neutre, ne doit pas avoir d'opinion, je ne peux accepter cela parce que moi, j'ai une opinion. Je préfère alors qu'on procède à des changements de joker pour que celui qui n'est pas d'accord du tout puisse revenir dans le public et exprimer son point de vue. Je pense que le joker est un provocateur d'opinions, c'est-à-dire qu'il a lui-même des opinions mais qu'il provoque les opinions des autres et leur permet de s'exprimer. Il est laïque, au sens classique.

E.C. — Oui mais laïque, au sens qui n'est pas celui de la droite française qui voudrait un enseignement aseptisé.

A.B. — Moi, j'essaie d'être socratique, maïeutique. Est-ce que Socrate n'avait aucune idée dans la tête lorsqu'il discutait ? Le moyen de faire progresser l'autre dans ses idées, c'est d'avoir soi-même des idées. Si on n'a aucune idée, comment va-t-on offrir des alternatives, poser des questions ? Donc il faut que le joker ait des idées et une personnalité. Sans personnalité, sans vécu, que peut-il offrir aux autres ? Ce qu'il ne doit pas faire, c'est de dire : mon vécu est meilleur que le tien, mon expérience est supérieure à la tienne, ma connaissance de la réalité dépasse la tienne. Vouloir un joker impersonnel, qui n'existe pas, qui vient et qui pose simplement la règle du jeu puis s'en va, c'est stérile. Mais le plus grave dans cette situation, c'est qu'on fait de la règle du jeu le demiurge de la réalité : ce sont des règles qui vont faire tout ça, tout cet engagement, toute cette libération des personnes...

R.U. — *Le rôle du joker ne doit pas être facile à tenir...*

A.B. — Je ne dirai pas que c'est facile à tenir. Je pense que non. Il doit avoir beaucoup de personnalité sinon il ne pourra pas stimuler les autres. Il faut que tu te passionnes pour que les autres se passionnent. Mais il faut aussi qu'il puisse contrôler le jeu, clore une intervention ou mettre fin à sa propre parole. Dans un forum, habituellement, il y a d'abord les exhibitionnistes. Il faut laisser se dérouler l'exhibition et montrer que cela ne mène à rien.

E.C. — Ce joker doit avoir une dimension presque «esthétique». Animer c'est savoir créer, à travers les interventions un processus qui fonctionne de façon harmonieuse, complémentaire, équilibré. Cette démarche est éducative au sens le plus noble : il peut se passer des choses formidables. Dans les deux spectacles que j'ai vus à la Cartoucherie de Vincennes, ce qui était important, c'est ce qui se dégageait à certains moments par rapport à l'intervention de quelqu'un de l'extérieur qui tout d'un coup disait les mots justes, au moment juste. Il faut que le joker, très vite, comprenne cela. A la limite, il devrait être à l'origine du développement d'un sentiment esthétique. Ce n'est plus du domaine de la pédagogie, c'est du domaine de la perception, c'est comme quand on écoute de la musique ou lorsqu'on lit un livre. Et pourtant cela relève en même temps de la pédagogie parce que dans un groupe, dans une classe, on sait aussi qu'à certains moments il ne se passe rien, que c'est terne. On provoque et tout à coup il se passe quelque chose. Peut-être qu'il ne se passe quelque chose que parce que longtemps il ne s'est rien passé. Il fallait ce vide...

Dans le théâtre-forum, la personne qui à un moment précis dit une chose juste, ne traduit pas uniquement son individualité. C'est une personne qui a accumulé sur elle-même toutes les interventions des autres. Elle a suivi en elle-même tout le processus qui a lancé la représentation et tout d'un coup elle est capable de tout rassembler, de tout cristalliser et de le produire pour les autres.

A.B. — Et cela, au théâtre, est beaucoup plus difficile que dans une classe.

Propos recueillis par Roger UEBERSCHLAG